érudit
www.erudit.org

Article

« Y a-t-il un "art poétique" surréaliste? »

Patrick Née

Études littéraires, vol. 22, n° 3, 1990, p. 87-99.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/500915ar

DOI: 10.7202/500915ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:35

Y A-T-IL UN « ART POÉTIQUE » SURRÉALISTE ?

Patrick Née

« Art poétique » ou « manifeste » ?

■ L'opposition qu'on peut d'emblée dessiner entre , d'une part, un art poétique du côté de la raison (à la fois comme analyse du donné, et comme didactisme d'une loi qui structurerait ce donné en principe d'autorité) et, d'autre part, l'esprit du manifeste (actif selon la projection d'imaginaire qui tendrait à se constituer son terrain d'élection, à réaliser, à la lettre, son désir) paraît fort propre à orienter le débat en ce qui concerne le Surréalisme, tel que l'a tout au long de son œuvre articulé André Breton : non seulement dans ses grands *Manifestes* de 1924 à 1930, mais aussi (des *Pas perdus* en marche depuis 1917, jusqu'à l'ultime orée, en 1965, de *Perspective cavalière*) dans tous ces textes, à la fois critiques et théoriques, qui ont pu jalonner une exemplaire traversée.

1 Contre tout « art poétique »

Mise en cause de la « raison »

À quoi, sinon à la notion d'art poétique même, le Surréalisme selon Breton pourrait-il se montrer plus allergique ? Considérons tout d'abord le versant art, au sens d'artefact, de construction contrôlée par un savoir-faire : il suppose le triomphe d'un rationalisme qui planifie à la fois l'objet et son usage. « Nous vivons encore sous le règne de la logique », s'insurge le *Manifeste* de 1924 (p. 316) ; « le principal obstacle auquel [le Surréalisme] ait dû s'attaquer est la logique rationaliste qui sévissait comme jamais autour des années 20, tendant à paralyser toute espèce d'élan créateur » : tel est le « fléau n° 1 » encore en 1956 (« le Surréalisme et la tradition », p. 127). À

tout « objet » de langue pris dans le champ technicien de l'art poétique, Breton pourrait opposer cette fabrication concrète d'objets surréalistes aperçus en rêve, évoqués dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » : « Qui sait, par là je contribuerais peut-être à ruiner ces trophées concrets, si haïssables, à jeter un plus grand discrédit sur ces êtres et ces choses "de raison" ? » (P. 25.) Tel est le rôle de ces objets « pervers, enfin au sens où je l'entends » invoqués dans *Nadja,* « démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles » (p. 676), s'échappant du moule et de la valeur d'usage, pour « déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel » (« Introduction au discours [...] », p. 25).

Devant ce « péril où nous met la raison », il s'agit de contester l'ordre même du langage qui la parle. Refus de « soumett[re] à ses dogmes irréversibles les ouvrages de l'esprit », et de « nous priv[er] [...] de choisir le mode d'expression qui nous desserve le moins » : c'est-à-dire refus de toute rationalisation du domaine poétique à la manière de Boileau, maître de tous ces « inspecteurs lamentables qui ne nous quittent pas au sortir de l'école », et qui « s'assurent que nous appelons toujours un chat *un chat* [1] ». Car à la raison s'oppose, conclusion essentielle du Discours, « notre raison d'être » : « point à l'horizon », « soulèvement orgueilleux des choses pensées » (où, plus qu'à une banale épithète, il faudrait songer à une attribution des « pensées » aux « choses » selon une loi de perméabilité fondamentale). Or, l'horizon pointe bien ici - comme l'établit par ailleurs Michel Collot -, l'illimitation loin de « la réalité de premier plan qui nous empêche de bouger », et le manque dans l'invocation finale à la « dépossession » de l'Orient, à l'œuvre dans un au-delà de la ratio classique (« Introduction au discours sur le peu de réalité », p. 26-27, 28) [2].

Le langage n'est pas plus dans la raison, que la raison dans le langage : si tant est que « le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » (*Manifeste,* p. 334), c'est comme un « langage sans réserve » - entendons, où l'inconscient latent informe la conscience manifeste, où la mise à l'écart des possibles par incongruité ou bizarrerie peut toujours être annulée dans la fulgurance de l'image. Ni la censure morale, ni la surveillance du bon goût n'empêcheront les réserves de donner dans la bataille, et de remporter d'assaut la place forte de l'expression. Mais il est tout à fait remarquable que Breton ne soumette guère à une nouvelle régulation rationnelle les trouvailles faites au « marché aux puces » de l'esprit. Le malentendu avec Freud, toujours souligné, réside sans doute pour lui, en dernière analyse, dans sa résistance à utiliser le matériel onirique, à « ramener l'inconnu au connu, au classable » (nous attribuons ici à Freud ce qui était expressément destiné « à Barrès, Proust »).

1 Les italiques, comme toutes celles qui suivront, sont de Breton.

2 Notons que Legrand titrera un de ses « billets surréalistes » : « Rationalisme et raisons de vivre » (1951), faisant écho à Breton (*Tracts surréalistes /.../,* I, p. 357).

De la même façon, les considérations fondatrices sur l'image refuseront toute taxinomie, donc toute valeur d'échange rhétorique : « Les types innombrables d'images surréalistes appelleraient une classification que, pour aujourd'hui, je ne me propose pas de tenter », avoue négligemment le *Manifeste* - seule compte « leur commune vertu » (p. 335, 315, 338). Et plus de vingt ans après, dans ce deuxième manifeste de l'image qu'est « Signe ascendant », Breton ira jusqu'à dénier toute réalité à l'opposition rhétorique la plus élémentaire, celle de la métaphore et de la comparaison : il s'agit pour lui de défendre le « *comme,* que ce mot soit prononcé ou tu ». Si en effet la métaphore propulse sa « fulgurance », la comparaison déploie toutes les ressources de sa « suspension » - l'une comme l'autre répondant au même souci tactique de « romp[re] le fil de la pensée discursive » et de neutraliser toute offensive du *donc,* « le mot le plus haïssable » (« Signe ascendant », p. 176). À la description d'un système d'oppositions dites pertinentes, s'est ainsi substituée l'impertinence d'une dramatisation, le choix selon la valeur. Il n'est pas indifférent de noter ici que Reverdy, à nouveau crédité de s'être « penché le premier sur la source de l'image » (la distance interne des pôles qui en produisent l'électricité), se voit aussitôt distancié par l'usage proprement surréaliste qu'on a pu faire de sa découverte, à savoir une « exigence qui [...] pourrait bien être d'ordre éthique ». La tension de l'image doit agir dans un certain sens, *« qui n'est aucunement réversible » ;* la différence noble/ignoble, déplacée des mots (où elle n'existe poétiquement plus) à l'image qui les unit, permet de caractériser les « faux poètes » comme fauteurs de « rapprochements ignobles », par opposition à ceux qui, comme Bashô, savent rétablir le signe dans son « ascendance », et élever le terre-à-terre « piment » au point d'envol des « libellules rouges [3] » (*ibid.*, p. 173, 177).

Tout aussi significative s'avère la suspicion jetée sur la langue comme pur jeu de construction. Dans « Légitime défense », Breton s'élève contre « la théorie futuriste des "mots en liberté" fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots ». Il n'y a pas pour lui de réalisme linguistique séparé de l'univers du référent et jouant à vide la recherche du « laboratoire des mots » ; il leur faut « l'équivalent substanciel *[sic]* » de la « révolte ». Il ne s'agit pas du tout de réveiller les mots et de les soumettre à une savante manipulation pour obtenir un style : si la conscience y a sa part, c'est pour mener à la révolte (et donc embrayer sur ce qu'on appelle aujourd'hui la référence) ; et Breton de lui adjoindre aussitôt la nature « généralement inconsciente » de l'« opération [...] sur le langage », déplaçant d'un même coup le conscient hors du jeu gratuit, et l'ordre des mots dans l'inconscient. D'où la force apparemment contradictoire de la dénonciation, ici, d'un Barbusse (et de sa littérature engagée de l'entre-deux-guerres, dite prolétarienne), paradoxalement accusé de trahir ce qu'il prenait à tâche de fignoler dans les

3 À Kikakou, son disciple, qui venait d'écrire : « Une libellule rouge - arrache-lui les ailes - un piment », Bashô aurait répondu : « Un piment - mettez-lui des ailes - une libellule rouge ».

mots. Crier, comme le fait Breton à la face de Barbusse, « Vive la Révolution sociale et elle seule ! » ne signifie nullement en effet brader les mots en purs slogans, mais marque le refus de cultiver les mots séparément des valeurs (où c'est à l'inconscient, a priori révolutionnaire, de parler). C'est donc dire la même chose que « les mots sont [...] *tout* », et renvoyer à néant la distinction rhétorique (« Légitime défense », p. 42-43).

Mépris de la technique

Il y a, réaffirmé tout au long du parcours, un mépris affiché pour la technique. « Le cubisme, maître un moment de la situation, meurt de la main de ses exégètes qui le réduisent aux proportions d'un stage technique » (« Distances », p. 290). Dans le panorama dressé par l'important « Caractères de l'évolution moderne [...] » de 1923, les poètes fondateurs se voient reconnus ou suspectés selon ce critère : si Lautréamont, Rimbaud et Nouveau n'avaient *pas* chacun l'âme d'un artiste « comme les autres, c'est-à-dire d'un homme de métier », en revanche Jarry et Apollinaire ont eu le tort de faire acte de littérateurs professionnels – et plus spécialement ce dernier, « sans doute [...] encore un spécialiste, c'est-à-dire un de ces hommes dont, pour mon compte [avoue Breton], j'avoue n'avoir que faire » (« Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », p. 301-303). D'ailleurs, Breton, retraçant dans le *Manifeste* son itinéraire intellectuel et spirituel avant la découverte bouleversante de la voix surréaliste, se moque de lui-même, « bravant le lyrisme à coups de définitions et de recettes » (p. 324), et cherchant dérisoirement la poésie dans la publicité (« je prétendais que le monde finirait, non par un beau livre, mais par une belle réclame pour l'enfer ou pour le ciel ») ; il n'y voit plus, en 1924, qu'un mauvais stage technique en forme d'avatar mallarméen. D'où la surprenante déclaration du *Manifeste,* à l'issue de ces pages d'apparence toute technique que sont les « secrets de l'art magique surréaliste », les définitions de l'image, le poème-collage composé de fragments journalistiques : « Je me hâte d'ajouter que les futures *techniques* surréalistes ne m'intéressent pas ». Paradoxe à méditer, sur lequel nous reviendrons, mais qui conditionne logiquement son non moins surprenant corollaire : « Je ne crois pas au prochain établissement d'un poncif surréaliste » (p. 344, 340).

Anti-littérature

Si nous considérons maintenant, dans la formule art poétique, l'autre versant, celui de l'adjectif – au sens où un tel art s'occuperait d'un champ d'études réservé (l'ordre même du littéraire) –, force nous est d'enregistrer d'emblée la fin de non-recevoir que lui a toujours violemment renvoyée le Surréalisme. S'inscrivant ici dans le droit fil de la formule de Verlaine – « Et tout le reste est littérature » –, c'est dès l'origine du mouvement, dès le titre antiphrastique adopté par le noyau fondateur pour sa revue, d'après une suggestion ambiguë de Valéry, que, à la lettre, la valeur du mot s'inverse en dérision, quand ses syllabes n'éclatent pas en une ironique chaîne phonique interrogative : « Erutaretil ? » (*Littérature, nouvelle*

série, nos 11-12, p. 12-13). Il s'agissait, dans ce dernier cas, de prendre toutes distances avec les tableaux d'histoire littéraire, de façon que l'abonné de *Littérature, nouvelle série,* ne pût à aucun prix confondre cette présentation transhistorique, parfaitement non conforme aux classifications en vigueur et d'une grande séduction visuelle, avec les palmarès des distributions de prix. Dès le quatrième numéro de cette revue, l'abonné en question avait d'ailleurs pu lire : « La littérature, dont plusieurs de mes amis et moi nous usons avec le mépris qu'on sait » (« Clairement », p. 265)...

La vie

Car Breton et ses amis ne croient qu'à « la vie » : « La poésie [...] émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire ». S'agit-il pour autant d'une renonciation au fait d'écrire - d'un retour au privé, dont il n'y a plus rien à dire ? Une définition de ce concept si flou de *vie* intervient aussitôt, et, par une résolution du paradoxe, réintroduit l'écrire au sein du vivre. D'une part, « la vie [...] n'est [...] pas même l'ensemble des actes finalement imputables à un individu, [...] mais la manière dont il semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine » : c'est dire, par l'oxymore, la tension de révolte qui seule permet d'en prendre la mesure. Mais, d'autre part, « c'est encore [...] dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable épanouissement » *(ibid.).* Entendons : ce sont les artistes et les poètes qui se révoltent le mieux ; le coefficient d'inaccepté rend pour eux éminemment acceptable l'acte de création poétique au sens large.

Ainsi, à même époque, Breton peut-il commencer sa « Réponse à une enquête » par une sorte de retrait de confiance fait à l'écriture : « La poésie écrite perd de jour en jour sa raison d'être » ; mais c'est pour lui redonner le sens de son énergie vitale (dont Ducasse, Rimbaud et Nouveau ont su garder intact « le prestige sur les jeunes », à raison de n'avoir pas fait profession d'écrire) ; c'est en dernier recours à « Cette attitude qui donne son sens véritable à leur œuvre » que s'adresse tout l'espoir de Breton, l'investissant d'une mission débordant de toutes parts le champ scripturaire : « La poésie n'aurait pour moi aucun sens si je ne m'attendais pas à ce qu'elle suggère [...] une solution particulière du problème de notre vie » (« Réponse à une enquête », p. 267).

La pensée

La promotion de la notion de vie va de pair - le paradoxe n'est qu'apparent - avec celle de pensée. Le lien éclate avec évidence dans la finale de la « Lettre à A. Rolland de Renéville ». Breton y milite effectivement pour un triomphe de la vie réunifiée, dans les termes suivants : « pour la libération future de la pensée de l'homme » (« Lettre à A. Rolland de Renéville », p. 101). On y note, par rapport à un message militant au sens strict, une distorsion capitale - qui à elle seule peut livrer la clé des difficultés rencontrées avec le marxisme institutionnel. Il est question dans cette lutte de conjuguer l'action sur les faits (réputés « influençables »)

à celle entreprise en faveur de « la souveraineté dans [la] pensée » (elle-même jamais réalisée, mais en puissance de l'être) ; le tout pour libérer moins l'homme lui-même, par et dans les seuls faits, que sa pensée - en grande partie par et en elle-même.

Dès le *Manifeste* de 24, cette notion s'affirme comme un concept clé. Outre la célèbre définition [4], une lettre de Breton publiée dans *Comœdia* le 24 août 1924 éclaire le débat : « Il n'est plus question ici d'une poétique : nous donnons le produit de la pensée pour ce qu'il vaut » (lettre à *Comœdia*, p. 1334-1135). La poétique tombe du côté du système (dénonciation préalable du poème de Reverdy qui serait « systématique », « au même titre qu'un plan de bataille »), comme ultérieurement y tombera la politique stalinienne - si tant est qu'elles méconnaissent l'une et l'autre, voire qu'elles mutilent, l'intégrité de la pensée. Mais une pensée tout à fait élargie : « produit de l'esprit », à verser du côté de la matière, engageant à une reconsidération complète des grandes structurations héritées de l'histoire de la philosophie.

Les chemins de la connaissance

Jean Starobinski, dans un article éclairant sur « Freud, Breton, Myers » (en particulier p. 326), attribue à la fréquentation par Breton de la psychiatrie française du XIX[e] siècle l'utilisation d'un tel vocabulaire psychologique. Nous voudrions indiquer pour notre part la réorientation du lexique philosophique à laquelle procède implicitement Breton pour stabiliser ses propres intuitions - ou ses emprunts.

Des quatre points cardinaux (réalisme/spiritualisme, matérialisme/idéalisme), le *Manifeste* n'en nomme explicitement que trois : le manquant, mais non le moindre, c'est l'idéalisme.

Dès le deuxième mouvement du texte, les repères sont lancés : « Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit, après le procès de l'attitude matérialiste » (p. 313). Mais cette symétrie dans la critique se défait aussitôt ; l'allusion au « procès » préalable, et non actualisé dans le texte, du point de vue matérialiste, entraîne sa quasi-réhabilitation. Lui reconnaître un « orgueil, certes, monstrueux » ne revient pas à le juger « incompatible avec une certaine élévation de pensée ». À l'inverse, le spiritualisme (dont le procès n'est pourtant pas à l'affiche) ne se voit convoqué qu'au titre de ses « quelques tendances dérisoires », vis-à-vis desquelles son ennemi de toujours aurait raison de provoquer une « heureuse réaction ».

L'attitude réaliste, restée seule en lice, subit tout le poids d'une critique dont on peut dire qu'elle coïncide avec l'ensemble du *Manifeste*. « Je l'ai en horreur », s'exclame Breton, l'accusant d'un tort diamétralement opposé au compliment décerné au matérialisme : son « hostil[ité] à tout essor intellectuel et moral », son vice de « flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ». On comprend trois pages plus

4 « Surréalisme, n.m. Automatisme psychique pur [...], fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison [...] » (*Manifeste*, p. 328.)

loin que « le rationalisme absolu qui reste de mode » n'en est qu'une résurgence : même mutilation de l'épistémè, dans l'étroitesse des « faits relevant [...] de notre expérience » et le conformisme de « l'usage » (p. 316).

Or, en sautant de nouveau trois pages, l'on arrive à l'énonciation du fameux principe de la surréalité : « Je crois à la résolution future de ces deux états [...] que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité* » (p. 319). Le mot de *réalité* vient de faire sa réapparition, mais chargé d'un signe de valeur inverse : dans le couple notionnel que désormais il ne va cesser de former avec son alter ego le *rêve,* reconnaissons non pas l'avatar du couple nulle part exprimé du réalisme et de l'idéalisme, mais le résultat d'une véritable torsion conceptuelle où se joindraient, en sourdine, l'idéalisme tu au matérialisme sauvé. Le rêve en effet y tiendrait la position de l'idéalisme, et la réalité arrachée au réalisme s'y ferait matérialiste. Mais comprenons bien qu'on ne peut aucunement figer ces places, acquises dans un bouleversement général des notions et en vue d'incessants échanges (où le rêve, par exemple, peut basculer du côté de la matière de la pensée ; où le réel se voit en permanence informé par l'idéal). D'où une grande plasticité théorique du « surréel », appelant, pour se légitimer contre le rationalisme classificateur qui ne pourrait manquer de renvoyer à leurs places marquées toutes les notions de base, à une « raison élargie ». « Le Surréalisme n'aime pas perdre la raison, il aime ce que la raison nous fait perdre », proclamait F. Alquié (p. 151), ce qui l'amène logiquement à n'« *inquiéter* la raison [5] » que pour elle-même (« Trait d'union », p. 9), mais conçue comme « tellement plus large que l'autre [6] » (*Manifeste,* p. 319). C'est l'appel au « Plus de lumière ! "Mehr Licht" [...] le dernier cri de Goethe », qui, au-delà de la circonstance (Procès de Moscou ou menace nazie sur Freud), recule les frontières de l'esprit [7].

2 Pour un « manifeste » généralisé

Triomphe du désir

À l'évidence, si l'esprit surréaliste souffle où il veut, c'est du côté du manifeste, c'est-à-dire du désir. Si la raison a la chance de s'élargir, c'est sillonnée par toutes les explorations de l'imagination. Avant même que ce mot porte-flambeau ne donne au *Manifeste* son surcroît de lumière, d'autres lui ouvraient la voie : le nomadisme premier, celui du « Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les pays ou les villes [8] », ou du célèbre « Lâchez

5 Breton reconnait dans le « surrationalisme » des années 30, fixé par Bachelard dans *la Formation de l'esprit scientifique,* un équivalent : il s'agit, du point de vue scientifique aussi, d'« inquiéter la raison ».

6 Breton vient d'inverser la valeur des rapports entre la veille et le sommeil (ou le rêve) ; il parlait, p. 316, des « profondeurs de notre esprit » qui seraient « à capter » - ne serait-ce que « pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison ».

7 Cette citation ouvre le « Discours à propos du Second procès de Moscou », janvier 1937 ; elle est reprise dans un appel « Pour Freud », mars 1938 (*Tracts surréalistes [...],* I, p. 308 et 334).

8 Picabia, cité dans « Après Dada », p. 261.

tout/[...]/Partez sur les routes » (« Lâchez tout », p. 263), qui fait plus que rompre avec le seul Dada. « Pardonnez-moi de penser que, contrairement au lierre, je meurs si je m'attache », pourrait passer pour la morale du nomade que Breton ne cessera plus d'être. Ou bien ce sera « le génie de *l'invention* », celui qui « est en train de rompre ses chaînes et s'apprête à porter de tous côtés de doux ravages » (« Caractères de l'évolution [...] », p. 293) ; ou enfin le mouvement perpétuel, qui sauve Apollinaire (par « cette horreur qu'il montra de la stagnation » ; *ibid.,* p. 303), et enclenche comme une roue dentée à une autre le cubisme, le futurisme et Dada, qui ne sont pas distincts mais « participent d'un mouvement plus général » (*ibid.,* p. 297).

L'appareillage est prêt pour les futures conquêtes de Christophe Colomb, figure de proue allégorique de l'ensemble du *Manifeste* dont on ne saurait trop dire qu'avant d'être celui du Surréalisme, il se proclame celui de l'imagination. Qu'on en juge : le mot revient à six reprises, dans des occurrences capitales du texte - en particulier dans ses mouvements d'ouverture et de clôture (p. 311, 312, 313, 316, 346). Mais ce qu'il faut mettre en évidence, c'est l'étroite communauté métaphorique qui lie l'imagination au champ lexical de l'exploration : « Imagination n'est pas don mais par excellence objet de conquête », affirme d'entrée de jeu l'important « Il y aura une fois » (p. 99). Au-delà des territoires de l'enfance où elle « n'admettait pas de bornes », la récession la guette dès le passage à l'âge adulte (« on cède, on abandonne une part du terrain à conquérir » ; *Manifeste,* p. 319) ; seuls les fous, « victimes de leur imagination, je suis prêt à l'accorder », lui concèdent plus que sa part, y puisant d'ailleurs leur seul réconfort (« source de jouissance non négligeable »). Voilà qui n'est pas pour effaroucher l'amateur : « chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas ». À l'instar de Colomb, chef d'une nef des fous, qui « partit avec [eux] pour découvrir l'Amérique », il peut s'écrier : « ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination ». Avec Freud, d'ailleurs, Colomb des temps modernes (« à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations »), et depuis qu'a été « rendue à la lumière une partie du monde intellectuel », « l'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits ». Ce sera la conquête de la surréalité, à partir du renversement révolutionnaire de l'ancienne formule du fatalisme humain : « L'homme propose et dispose ». Le parcours, pour périlleux qu'il paraisse, ne laisse pas d'être aimanté (« Toujours est-il qu'une flèche indique maintenant la direction de ces pays ») ; même si l'« on traverse, avec tressaillement, ce que les occultistes appellent des *paysages dangereux* », l'on sait que l'atteinte du but véritable ne dépend plus que de l'endurance du voyageur. Peu importe alors l'échec successif de tous les autres : la « joie surréaliste pure » consistera à « par[tir] d'où veut, et par tout autre chemin qu'un chemin *raisonnable,* parv[enir] où [on] peut ». D'où l'intensité de la conclusion : « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires » - entendons à la fois issues et dissolutions dans l'imaginaire, absorptions dans son grand Tout *(ibid.*,

p. 322, 323, 340, 345, 346)[9] caractère concessif du présentatif (c'est ... qui), sans que la formule à laquelle il s'opposerait (par exemple : on dit que rêver, écrire, sont des solutions imaginaires) ait été exprimée. Cela fait basculer la caractérisation traditionnellement négative de l'adjectif (imaginaire au sens où cela invaliderait le concret d'une issue possible) du côté d'une pleine positivité déterminative. De la même façon que « l'homme est soluble dans sa pensée », la pensée-imaginaire rend solubles toutes les antinomies de la vieille logique. L'on repense à ces « résolutions » (des « principaux problèmes de la vie », du rêve et du réel) qui mèneront au fameux « point de l'esprit » du *Second manifeste,* où toutes les oppositions « cess[eront] d'être perçu[e]s contradictoirement » (*Second Manifeste du Surréalisme,* p. 781).

Téléologie de l'art

Si Jacqueline Chénieux-Gendron a pu lire dans « Il y aura une fois » - « Mais où sont les neiges de demain ? » ; p. 100 -, six ans après le *Manifeste,* le « modèle des conditions dans lesquelles l'imprévu a le plus de chance d'advenir » (p. 97), donc une poétique du futur où le lecteur se voit sommé d'entreprendre à son tour sa conquête et sa production du récit et du sens, c'est peut-être parce que l'ensemble du phénomène créateur se situe pour Breton sur un axe téléologiquement orienté. Dans la préface de 1929 à la réimpression du *Manifeste,* dès la première ligne (« Il était à prévoir que ce livre changeât »), le livre ainsi introduit est propulsé hors de ses limites traditionnelles : « en-deçà et au-delà » (p. 401). Il est une projection plus ou moins réussie vers l'avenir : il s'agit pour lui d'être, peu ou prou, « prophète ». Le seul principe permanent d'identité, c'est le « principe d'une activité » qui entraîne ou non « une grâce » (opposable à la grâce divine, parce qu'immanente) (*ibid.,* p. 403).

On touche là l'essence de l'esprit du *Manifeste :* l'art n'y est pas analysé comme un procès pleinement actualisé, dont on articulerait les composantes ; il est un acte en cours, dirigé vers sa fin en tant que cette tension même en constitue l'être. Breton peut ainsi expliquer à Trotski, en 1938, qu'il a toujours cherché à « faire que l'art continue d'être un *but,* ne devienne sous aucun prétexte un *moyen* » (« Visite à Léon Trotski », p. 77). Et, en 1952, préfaçant l'exposition « Peinture surréaliste en Europe » de Sarrebruck, sous le titre symbolique de « Trait d'union », il précise :

> Ce qui en toute rigueur qualifie l'œuvre surréaliste, [...] c'est l'intention et la volonté de se soustraire à l'empire du monde physique [...] pour atteindre un monde psychophysique total. L'unité de conception surréaliste [...] ne saurait être cherchée dans les "voies" suivies [...]. Elle réside dans la profonde communauté de but (p. 12).

On ne saurait mieux abolir les critères formels au bénéfice - perspective renversante en critique d'art - d'une esthétique des intentions.

---

9 Comme nous y invite Breton lui-même, p. 340, lorsqu'explicitant le sens de *Poisson soluble,* il déclare : « n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa pensée ».

Perspective épistémologique

Réciproquement, l'accès surréaliste à la connaissance passera par une mise en perspective du type d'un éros généralisé. Là encore aucun critérium d'appréciation ne saurait étalonner le rapport aux œuvres, instruments du savoir - si ce n'est l'irruption émotionnelle, « l'aigrette aux tempes », la fusion par sympathie. Si Breton recommande à l'écrivain : « Qu'on se taise, quand on cesse de ressentir » (*Manifeste,* p. 315), il n'en éprouve pas moins, à l'autre bout de la chaîne, la vérité du connaître comme « communication de [...] sensations », « courant d'idées et de sensations » - à préférer à l'ambiguë « vertu persuasive des idées » (« Caractères de l'évolution moderne [...] », p. 292). « Main première » (1962) en constitue le véritable manifeste épistémologique : « Aimer, d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer ». Car une telle épistémè, que rien ne médiatise, s'affirme de *première main :* « ce qui importe avant tout est que [...] le contact s'établisse spontanément et que le *courant* passe, soulevant celui qui le reçoit au point de ne lui faire nul obstacle d'[aucune] obscurité [...] [10] » (« Main première », p. 221-222).

3 Paradoxes

Quand les « moyens » menacent de se faire « techniques »

Cependant la pratique surréaliste n'est pas simple : condamnant la stagnation de « l'art poétique », promouvant sans relâche un manifeste des vertus projectives, ne trahit-elle jamais cette « doctrine » dont parle J. Starobinski, « qui fût celle-là même par laquelle tous les interdits (nous dirions ici les consignes et les lois) puissent être levés » (p. 325) ? Prise dans le feu de ses propres tensions constitutives, ne court-elle pas à sa perte ?

Pas de « techniques », nous avertit Breton, mais des « moyens surréalistes » (*Manifeste,* p. 341) : et de citer les papiers collés de Picasso et de Braque, qui, promoteurs en art plastique du collage, sont comme un « lieu commun » dans un « développement littéraire », à l'instar des titres découpés entrant dans la composition du « Poème » qui suit immédiatement. Mais en quoi pourrait-on échapper par là à la recette technique - n'est-ce pas précisément à ce type de recours systématique que le surréalisme a dû de multiplier les épigones ? Car Breton pense instantanément transcender de tels moyens :

10 Breton assumera le risque que cette saisie par l'émotion mette définitivement à distance la ressaisie par le jugement : dans « Pont-levis », il avoue son incapacité à « dégager l'esprit générateur » et à « mesurer la réelle portée » du rite vaudou auquel Mabille vient de le faire assister - « trop durablement assailli » qu'il est pour souhaiter autre chose qu'une immersion (« [se] rendre perméable au déferlement des forces primitives ») (p. 13).

« Observons, si vous voulez, la syntaxe », glisse-t-il aussitôt ; remarque non pas incidente, mais constitutive d'un flux, d'un sens, d'une communication, où le collage, métaphore sémiologique d'une syntaxe universelle, permet de tenir le tout ensemble selon une dynamique orientée.

Parallèlement (et sans entrer plus avant dans les difficultés théoriques soulevées par J. Starobinski), nous ne retiendrons de l'écriture automatique que ce qu'en a noté Marguerite Bonnet : « Les surréalistes sont des syntaxiers ». Observons en effet que dans le mode d'emploi tout pratique du phénomène (« Composition surréaliste écrite »), Breton ne parle que de « première phrase » (qui « viendra toute seule »), puis de « la phrase suivante », et enfin du statut de la « ponctuation », dont le caractère apparemment opposé à la continuité absolue de la coulée verbale s'avère « aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante » (*Manifeste,* p. 331-332) : triomphe du syntaxique.

Tout se situe en fait dans l'utilisation de ces moyens comme *tels,* et non comme des fins en soi : en ce sens, on peut penser que Breton a profondément senti à quel point - Heidegger l'a bien montré - la technè n'engendre que sa propre fin, incapable qu'elle est de disparaître en tant que pure instrumentalité.

Ainsi donc, si les moyens ne sont plus traversés par ce que partout Breton appelle le flux automatique, cette « voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes », cette « dictée de la pensée » (*ibid.,* p. 344) - alors il y aura *poncif :* c'est ce que dénonce Aragon dans son *Traité du style,* signalant que « si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités » (p. 192).

Breton, parfaitement conscient de l'enjeu, en démonte les rouages par l'humour. Dans ses « secrets de l'art magique surréaliste » (*Manifeste,* p. 331-334), appâtants comme une réclame dont on n'est qu'à moitié dupe, il multiplie les cassures qui empêchent la machine de s'emballer et de tourner à vide. Il utilise en particulier l'antiphrase (« Pour écrire de faux romans » conseille savoureusement toutes les techniques honnies, jusqu'à l'insulte suprême : « vous serez riche ! ») et, mieux encore, l'effacement : « Pour se faire bien voir d'une femme dans la rue » propose à l'apprenti-séducteur (version surréalisante) une quintuple ligne de points de suspension ; ils se sont substitués au texte du manuscrit, que son auteur a sans doute jugé, précisément, par trop poncif (avec son décor érotique obligé, « lutherie », « lanterne » et « bureau de poste », et surtout le symbolisme sexuel transparent de l'offre d'une « cigarette de tabac roux dans un étui à revolver » (*Manifeste,* note 1 de la p. 334, p. 1359).

Quand le détournement du langage risque de tourner en rond

De la même façon, ne risque-t-on pas à tout moment de voir sombrer la mise en accusation de la gratuité du langage littéraire dans ce qu'elle prétend dénoncer : dans le jeu, ce serpent qui se mord la queue ? Parler, comme le fait Breton dans l'« Avis au lecteur pour *la Femme 100 têtes* », de « dépaysement complet de tout » (p. 63), n'est-ce pas ouvrir la porte à toute une série de métamorphoses systématiques, dans une atmosphère d'invasion des simulacres ?

Il faut donc préciser : partant du constat d'une aporie du langage, tout à fait impuissant à faire voir « l'événement », les « déplacements furtifs », Breton édifie une esthétique de la captation du passage du sens (ou du sens comme passage). L'artiste devient celui qui peut « douer de valeur sensible ce qui [...] resterait spectral sans lui ». Dans ces conditions, tous les procédés recommandés par ce véritable manifeste de la surprise ont prise sur leur objet événementiel : « superposition » (ou trouble anamorphique des images, comme on voit dans *Nadja* Aragon pointer l'enseigne « Police » qui devient « Maison rouge », passage anticipé de l'avenir stalinien), « pouvoir de frôlement », « détournement » hors de la valeur d'usage, faculté de « migration » dans l'oxymore (« illusions de vraie reconnaissance », où elle se redouble vertigineusement) ou dans la métaphore (le salon au fond d'un lac, image du moderne 1930) (« Avis au lecteur [...] », p. 60, 62, 64, 65).

Si en effet « on détourn[e] le mot de son devoir de signifier » (« les Mots sans rides »), cela n'implique nullement qu'il n'ait, comme dans le structuralisme du neutre, plus rien à dire : « pourvu que les mots ne soient pas invités à graviter dans leur cercle *pour rien* » (« Lettre à A. Rolland de Renéville », p. 96), l'écriture est justifiée ; mais la signification-devoir est abolie au profit de la signification-plaisir : un événement euphorique s'y inscrit. Aussi éprouvera-t-on le bien-fondé de la surprise surréaliste dès lors que les mots qui délibérément la cultivent nous apparaîtront « créateurs d'énergie » ; ils auront bien alors « fini de jouer » : « Les mots f[eront] l'amour » (« les Mots sans rides », p. 286 ; passe l'écho de Germain Nouveau dans la formule finale).

Nécessité de la « Terreur » ?

Pour conclure, dirons-nous qu'à la froide régie de l'art poétique, Breton a su préférer l'éclatante provocation du manifeste - c'est-à-dire la Terreur ? Car le mot d'ordre, partout présent sous sa plume, rassemble tout ce dont l'exclusion l'écarte brutalement ; et cet appel permanent à resserrer les rangs sur les positions fortes, d'où procède la nécessité de passionner l'adhésion - et symétriquement, de ne pouvoir tolérer la demi-mesure, d'exiger la rupture -, a permis au Surréalisme une exceptionnelle longévité, autant qu'une spectaculaire force d'attraction.

C'est qu'il s'est toujours voulu « autre ». Récapitulant, dans un texte de 1922 consacré à Duchamp, les divers autant qu'éphémères manifestes qui précédèrent le leur, Breton recommande : « défions-nous, mes amis, des matérialisations [...]. Le cubisme est une matérialisation en carton ondulé, le futurisme en caoutchouc, le dadaïsme en papier buvard » (« Marcel Duchamp », p. 270). « Matérialisation » au sens d'apparition concrète d'un corps fluide : on veut bien être spirite, mais on ne croit pas aux ectoplasmes. Là se tient la vérité du non-art poétique surréaliste : échapper à sa matérialisation, loin dans sa prospection imaginaire. Plutôt que d'y voir *l'Entrée des fantômes,* nous l'aimons en effet comme un *appel d'air.*

Œuvres d'André Breton

- « Après Dada », dans *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988.
- « Avis au lecteur pour *la Femme 100 têtes* de Max Ernst » (1929), dans *Point du jour*, Paris, Gallimard (Idées), 1970 (1937).
- « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » (1923), dans *Œuvres complètes.*
- « Clairement » (septembre 1922), dans *Œuvres complètes.*
- « Discours à propos du Second procès de Moscou » (janvier 1937), dans José Pierre éd., *Tracts surréalistes et déclarations collectives,* I, Éric Losfeld, 1982.
- « Distances » (1923), dans *Œuvres complètes.*
- « Il y aura une fois », préface au *Revolver aux cheveux blancs* (1932), dans *Clair de terre,* Paris, Gallimard (Poésie), 1966.
- « Introduction au discours sur le peu de réalité » (septembre 1924), dans *Point du jour.*
- « Lâchez tout » (1922), dans *Œuvres complètes.*
- « Le Surréalisme et la tradition. Réponse à une enquête » (31 mai 1956), dans *Perspective cavalière,* Paris, Gallimard, 1970.
- « Légitime défense » (1926), dans *Point du jour.*
- « Les Mots sans rides » (1922), dans *Œuvres complètes.*
- « Lettre à A. Rolland de Renéville » (février 1932), dans *Point du jour.*
- Lettre à *Comœdia* (24 août 1924), dans *Œuvres complètes.*
- *Littérature, nouvelle série,* n[os] 11-12 (15 octobre 1923), dans José Pierre éd.,*Tracts surréalistes et déclarations collectives,* II, Éric Losfeld, 1982.
- « Main première » (1962), dans *Perspective cavalière.*
- *Manifeste du Surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes.*
- « Marcel Duchamp » (1922), dans *Œuvres complètes.*
- *Nadja,* dans *Œuvres complètes.*
- « Pont-levis », avant-propos à P. Marbille, *le Miroir du merveilleux* , Paris, Minuit, 1962.
- « Pour Freud » (mars 1938), dans José Pierre éd.,*Tracts surréalistes et déclarations collectives,* I.
- « Réponse à une enquête » (21 mai 1922), dans *Œuvres complètes.*
- *Second Manifeste du Surréalisme,* dans *Œuvres complètes.*
- « Signe ascendant » (30 décembre 1947), dans *la Clé des champs* , Paris, Pauvert, 1967 (1953).
- « Sur André Gide » (1952), dans *Perspective cavalière.*
- « Trait d'union » (1952), dans *Perspective cavalière.*
- « Visite à Léon Trotski » (discours prononcé le 11 novembre 1938), dans *la Clé des champs.*

Références

- Alquié, F., *Philosophie du Surréalisme,* Paris, Flammarion, 1955.
- Aragon,L., *Traité du style,* Paris, Gallimard (l'Imaginaire) (1928).
- Bonnet, M., *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste,* Paris, José Corti, 1975.
- Chénieux-Gendron, J., « Pour une imagination poétique et pratique », dans *les Critiques de notre temps et André Breton,* Paris, Garnier, 1974.
- Collot, M., *la Poésie moderne et la structure d'horizon,* Paris, PUF, 1988.
- Pierre, José éd., *Tracts surréalistes et déclarations collectives,* Éric Losfeld, 1982.
- Starobinski, J., « Freud, Breton, Myers », dans *la Relation critique,* Paris, Gallimard, 1970.